



<http://www.larep.fr>

Ноел Спиит:

*Свиренето /докосването/ на клавесина според прочита на
Франсоа Купрен, Сен-Ламбер и Рамо*

Noëlle Spieth:

*Le toucher du clavecin à la lecture de François Couperin, Saint-
Lambert et Rameau*

Превод и коментари: Явор Конов © 2014

Публикация на сайта „Клавесинът във Франция” (<http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article111>), откъдето изтеглих и „Исторически преглед на старите пръстовки” на Доминик Феран, който в изложението си цитира тази публикация на Ноел Спиит.

В рамките на Дните „Клавесинът във Франция” (състояли се в Националната висша консерватория по музика и танц в Париж) Ноел Спиит е изнесла едноименната си лекция на 21 март 2009, събота, от 10:30 до 11:30 ч., а Доминик Феран е изнесъл лекцията си „Исторически преглед...” същия ден от 16 до 17:30 ч. Все в Залата с органа.

В текста на Н. Спиит, центрован около Франсоа Купрен Великия, са представени и коментирани от нея, в допълнително осветляващата им Купрен, но понякога и противоречаща му роля, още и виждания на Жан-Филип Рамо (Jean-Philippe Rameau, из трудовете му *За механиката на пръстите върху клавесина*, *De la mécanique des doigts sur le clavessin*, 1724 и *Кодекс на практическата музика*, *Code de la musique pratique*, 1760), Жан Дьони (Jean Denis¹, из неговия *Трактат за акордирането на епинета*, *Traité de l'accord de l'espinette*², 1650) и Мишел Корет (Michel Corrette, из трактата му

¹ Дьони (Denis) – една от най-многобройните фамилии на прочути производители на клавесини, работили в Париж в края на 16-и и през 17-и век. В рамките на 5 последователни поколения, 11 представители в този занаят:

Robert I (1520-1589)

Claude (1544-1587)

Jean I (1549-après 1634)

Thomas (1585-1634)

Jean II (1600-1672)

Jean III (vers 1630-1685)

Louis (1635-1718 ?) – неговата дъщеря се омъжва за Louis Marchand

Philippe (vers 1635-1705)

Pierre II (1675-après 1705)

Pierre I (vers 1600-après 1664)

Robert II (après 1550-1589)

Жан II, известен и като органист, написва *Трактата за акордирането на епинета*; до наши дни са запазени и 2 негови клавесина:



клавесин от 1648, пазен в Issoudun (Musée de l'Hospice Saint-Roch), най-старият днес френски клавесин и

епинет от 1667, пазен в Varzy (Musée Auguste-Grasset).

По: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Denis_\(facteurs_de_clavecin\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Denis_(facteurs_de_clavecin))

² Френското наименование на инструмента, известен у нас повече под името спинет (англ. spinet, фр. epinette, итал. spinetta, от итал. spina – шип), бел. Я. К.

*Забавленията на Парнас, Amusemens du Parnasse, 1749*³). В двадесетината страници текст на Н. Спиит се разглеждат въпросите на общото положение на тялото (равновесие, рамена, лакти, китка), положението на ръката и пръстите, пръстовката, представени са и съответни изображения на нотни примери.

Биографични бележки за Ноел Спиит

Ноел Спиит учи в консерваториите в Париж (където получава 3 първи награди) и Женева (Награда за виртуозитет). Посещава майсторски класове на Кенет Джилберт (Kenneth Gilbert) и Густав Леонхарт (Gustav Leonhardt). Интересите ѝ на музиколог и изпълнител са насочени към изпълнителската и общо културална естетика и история на Северна Европа и Средиземноморието. След като през 1977 спечелва Първата награда на Международния конкурс за клавесинисти в Париж, Н. Спиит започва широка международна кариера, като солист и участник в камерни ансамбли – в цяла Европа, в САЩ, Канада, Бразилия, Колумбия... Всичките ѝ компактдискове (включващи и някои съвременни автори) получават високи и възторжени оценки. Посочвам рециталите и записите ѝ на творби от Солер (Soler), Свелинк (Sweelinck), Векман (Weckmann), интеграла на всички пиеси за клавесин от Луи Купрен (Louis Couperin) и този на пиесите за клавесин от Рамо (Rameau), считан от France-Musique, Diapason Magazine и BBC-Music-magazine като най-добрия. Записите ѝ на всички пиеси за клавесин от Франсоа Купрен (Francois Couperin, 10 CDs на фирмата Solstice) са високо оценени от повечето от големите музикални списания, като “CHOC of Monde De La Musique”, “10 de Repertoire”, “Early Music”, “International Record Review”, “Music and Vision”... За същия запис получава престижната награда Grand Prize of the Charles Cros Academy. В класа ѝ по клавесин в Националната регионална консерватория в Париж са привлечени студенти не само от Франция, но и от много други страни.

По: <http://www.noelle-spieth-clavecin.com/Biography/Biography.html>

³ Пълното наименование на трактата е *Les Amusemens du Parnasse. Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le Clavecin, avec les plus jolis airs à la mode, où les doigts sont chiffrés pour les Commençans, Забавленията на Парнас. Кратък и лесен метод да се научиш да докосваш Клавесина, съдържащ и най-хубавите модни арии, в който пръстите са отбелязани с цифри за Начинаещите, 1749*). Относно Мишел Корет вж. бел. 1 в превода ми на български език на текста на Оливие Бомон, 2004: *Препрочитайки Изкуството да се докосва клавесинът* (Olivier Baumont, 2004: *En relisant l'Art de toucher le Clavecin*, намираш се също на сайта „Клавесинът във Франция”, <http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article56>), качен също в Научния електронен архив на НБУ, бел. Я. К.

Noëlle Spieth:

*Le toucher du clavecin à la lecture de François
Couperin, Saint-Lambert et Rameau*

Ноел Спиит:

*Свиренето (докосването) на клавесин според
прочита на Франсоа Купрен, Сен-Ламбер и Рамо*

Темата на тази лекция е техниката на клавесина в определена епоха и определено място: Франция на границата на 17-ия и 18-ия век, както го посочва и заглавието по по-поетичен начин.

(Бел. Я. Конов: Ноел Спиит е изнесла тази лекция на 21 март 2009, събота, от 10:30 часа в Залата с органа, на Дните „Клавесинът във Франция 2009”, състояли се в Националната висша консерватория по музика и танц в Париж.)

Съдържание:

I ПОЛОЖЕНИЕ НА ТЯЛОТО, РАМЕНЕТЕ

II ПОЛОЖЕНИЕ НА РЪЦЕТЕ И (...)

III ПРЪСТОВКИТЕ

Трите проучени текста са: *Принципите на клавесина* на М. дьо Сен-Ламбер (*Les Principes du clavecin* de Mr de St Lambert), 1702; *Изкуството да се свири на (докосва) клавесин* (*L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin), 1716 и 1717⁴; и *За механиката на пръстите върху клавесина* на Жан-Фили Рамо (*De la mécanique des doigts sur le clavessin* de Jean-Philippe Rameau), 1724 (ще има позовавания също на *Трактат за акордирането на епинета* от Жан Дьони (*Traité de l'accord de l'espinette* de Jean Denis), 1650, *Забавленията на Парнас* от Мишел Корет (*Amusemens du Parnasse* de Michel Corrette), 1749 и *Кодекс на практическата музика* от Рамо (*Code de la musique pratique* de Rameau), 1760.

Фактически, Франсоа Купрен е в центъра на това проучване, Сен-Ламбер и Рамо го дообясняват, доосветляват или понякога му противоречат. Ще се опитам собственото си мнение да изразявам колкото се може по-слабо, а най-вече тези на Сен Ламбер, Франсоа Купрен и Рамо, и ще бъда задължена да използвам множество цитати от текстове, които повечето клавесинисти познават добре. Подредих точно източниците, според развитието, което ми изглежда логично. Ще се говори за общото положение на тялото: равновесие, рамене, лакти, китка; после за положението на ръката и пръстите; после за пръстовките; и ще завърша с някои примери.

⁴ Разполагам с факсимиле на изданията от 1716 и 1717 (припомням, че Купрен в 1717 предлага на всички, закупили си вече „Изкуството...“, да получат безплатно в замяна по-доброто, допълнено издание), бел. Я. К.

І ПОЛОЖЕНИЕ НА ТЯЛОТО, РАМЕНЕТЕ, ЛАКТИТЕ, КИТКИТЕ

Да последваме съвета на Франсоа Купрен: „*Както се полага, трябва да се започне с позицията на тялото*” и никога да не забравяме, че „*Клавесинът е много лесен за свирене (букв. докосване, Я. К.), без да изморява тези, които свирят на него*” (Сен Ламбер). Мари Дьомейе (Marie Demeilliez⁵) написа статия, озаглавена *Тялото във френските методи по клавесин и пианофорте през 18-и век*⁶, която ви препоръчвам, защото в нея разглежда развитието на социалните условия заедно с тези на описаните положения. Нейното становище е различно, защото посочва: „*Не става дума да пренебрегнем des postures musiciens (sic, Я. К.), представлящи известен поглед върху музиката, разкриващи известни музикални практики*”. Очевидно, моят интерес отива в противоположната посока. Убедена съм, че всеки жест звучи, и че положенията на тялото и различните техники дават различни музикални резултати.

Сега думата има Франсоа Купрен: „*Трябва да се вземе стол с подходяща височина (ще се върнем на това по повод на лакета)*”. „*Трябва да се постави нещо повече или по-малко високо под краката на малките деца, докато не пораснат достатъчно, та краката им да не висят във въздуха, а да поддържат тялото им в нужното равновесие*”. Възрастните, разбира се, също трябва да търсят това равновесие. „*Средата на тялото трябва да съвпада с тази на клавиатурата.*”

Никакво театралничене.

Нещо по-екзотично: „*Седнал пред клавесина, тялото трябва, колкото и леко, да се обърне надясно, без колената да са изобищо притиснати едно към друго и да се държат краката един срещу друг, но най-вече десният крак трябва да е достатъчно навън.*” Тази поза все още е била разпространена и по времето на „*Забавленията на*

⁵ Marie Demeilliez е доктор по музикология (Сорбона, Париж, 2010, „Сценичната музика и танц в парижките колежи в периода 1640-1762”), възпитаничка на Висшата национална музикална консерватория в Париж (със специалности клавесин и музикология), бивша стипендиантка на Фондацията Thiers (работила в Института за изследвания на музикалното наследство във Франция, към Националния център за научно изследване, CNRS), от 2013 доцент по музикология в университета Пиер Мандес в Гренобъл, Grenoble II – Pierre Mendès). По: <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/-Marie-Demeilliez>, справка 23 август 2014.

⁶ DEMEILLIEZ (Marie) « Le corps dans les méthodes françaises de clavecin et de piano-forte au XVIII^e siècle », *Le Jardin de Musique. Revue de l'Association Musique Ancienne en Sorbonne*, 2006, vol. 3, p. 87-106.

Парнас” на Мишел Корет, 1749: „Трябва да се разположиш точно в средата на клавиатурата, с изправени тяло и глава, краката навън, дясното рамо малко по-обърнато към публиката.” Той уточнява: „При органа, напротив, лявото рамо трябва да е малко назад, за да може левият крак по-лесно да свири на педалите.”

Няколко бързи бележки, в допълнение на уместните ремарки на Мари Дьомейе:

- Клавесинистът в тази позиция не е изолиран от публиката си – публика впрочем винаги малобройна, в рамките на един салон. Разстоянието между тях е като при разговор.

- Тази позиция отива още по-далече, което ще констатираме при описанията на лактите, китките и ръцете, що се отнася до отпускането и явната леснота, която трябва да се покаже. Не е за чудене, че Рамо не говори за тази позиция, той, който обичал техническите постижения, които съвсем не е трябвало да изглеждат лесни.

За лактите и за раменете

Рамо: „Във всички позиции, в най-големите раздалечавания, ръката се подчинява на пръстите, китката – на ръката, лакетът – на китката: рамото никога не трябва да се намесва⁷.” Лактите трябва да се отпускат свободно от страни на тялото, в естествената им позиция, която трябва добре да се съблюдава и да се нарушава само при абсолютна необходимост”; две важни думи – *естествено* и *свободно*. Бих искала да наблегна върху *свободно* (*nonchalamment*). Думата е по-силна от *гъвкава* (*souple*) и *отпусната* (*décontracté*). Тя дава положително значение на едно наречие, което би ни изглеждало неодобрително. Две пиеси за клавесин на Купрен носят указание *nonchalamment*, сред които *Les Pavots* (*Маковете*).

Това дава основание да се замислиш върху съветите на Джулио Качини (Giulio Caccini) в *Le Nuove musiche* да се пее „с благородна небрежност”.

⁷ Обратно на нужната добра техника при пианото, където се иска много повече сила – чрез рамото, от тялото, чак от кръста, когато е необходимо, но тъй като при клавесина не можеш да променяш силата на звука (освен минимално), а и клавиатурата е много по-лека, изискването е буквално да дръпваш струните чрез механиката на инструмента, свири се без участие на рамо и тяло, именно с пръстова техника, бел. Я. К.

Китката

Фр. Купрен: *„Трябва долните части на лактите, китките и пръстите да са на едно ниво” („поради това, трябва да се вземе стол съобразно това правило”).*

Сен Ламбер: *„Китката е на височината на лакета, което зависи от височината, на която си седнал.”*

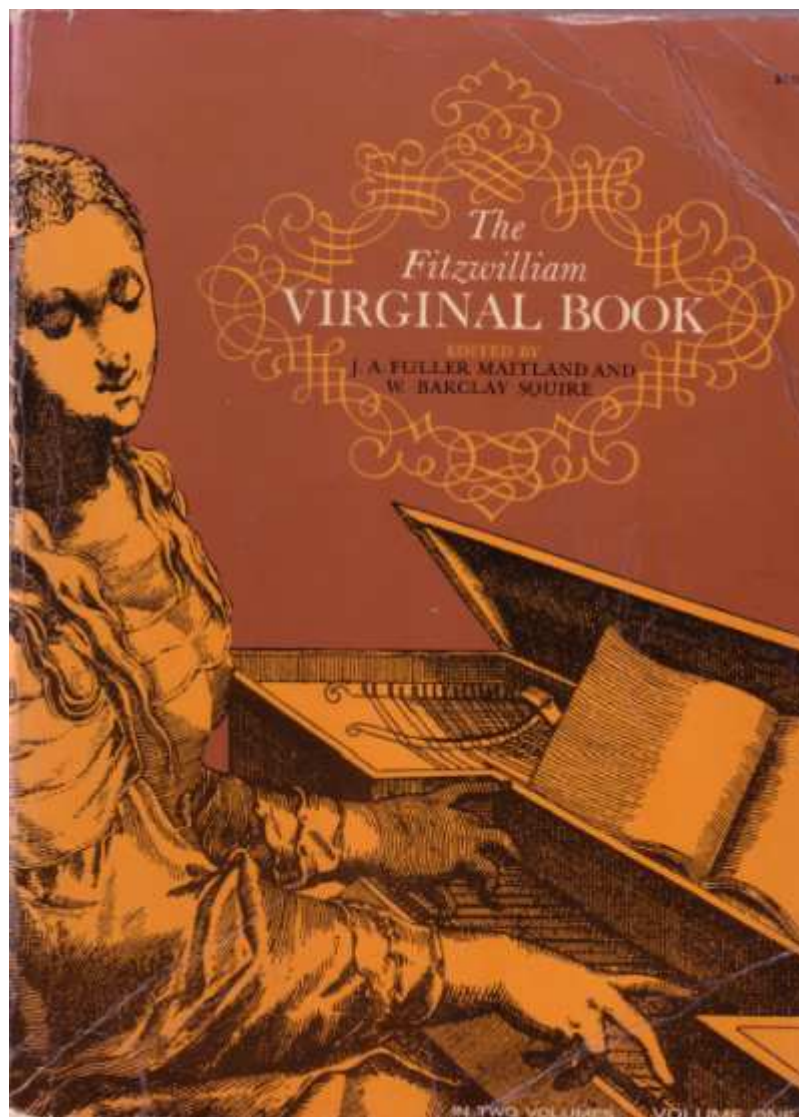
Рамо не е съгласен с това. Той започва от много високо: *„За да може ръката да пада като от само себе си върху клавиатурата, отначало лактите трябва да са над нейното ниво”* и завършва по-ниско: *„Когато чувстваш, че ръката ти е вече приучена, сваляш малко по малко височината на стола, докато лактите се намерят малко под нивото на клавиатурата.”*

Ако се върнем на описанието на Купрен и за да го прецизираме, по отношение на това, което констатираме често днес, може да се цитира *„Трактат за настройването на епинета”* от Жан Дьони 1650, който уточнява: *„Има Преподаватели, които искат ръката да бъде така, че китката да бъде по-ниско от ръката, което е много лошо и, точно казано, е порок, защото ръката се обезсилва. Други държат китката да е по-високо от ръката, което е недостатък, защото пръстите изглеждат като изправени и втвърдени пръчки; но за добрата позиция на ръката, трябва лакетът и ръката да са на една и съща височина, китката трябва да бъде на същата височина като големия възел на пръстите на ръката”.*

Отбелязахме: много ниско е порок, много високо е несъвършенство.

Благодарение на моя по-скоро продължителен опит до днес, установявам, че голяма част от китките са много ниско, отколкото много високо. Може би много високите китки са се употребявали повече в епохата на „старите” пръстовки? И най-вече за дясната ръка, понеже лявата ръка си служела често с палеца.

Виждаме тази позиция на гравюрата, която украсява сборника *„Parthenia”*, възпроизведена върху корицата на изданието на Dover на *Fitzwilliam Virginal Book*,



И още по повод на китката:

Рамо: „*ставата на китката трябва да е винаги гъвкава... Тази гъвкавост тогава се простира и върху пръстите.*”

Фр. Купрен: „*Хубавото изпълнение зависи много повече от гъвкавостта и от голямата свобода на пръстите, отколкото от силата.*”

Сен Ламбер: „*Доброто предразположение е всъщност голяма гъвкавост на нервите, което предоставя на пръстите свободата да се движат изкусно*”. Втвърдените пръсти можеш да движиш, но не и изкусно.

Рамо: „*Изпълняването (на) различни последования от тонове (batteries) и различни гамовидни пасажу (roulements) зависи най-вече от гъвкавостта на китката.*”

При Купрен лиезонът/легатото⁸ над един гамовиден пасаж (roulement) предполага придружаващо движение с китката. (*Изкуството да се свири...*, края на прелюдии 2, 4, 7) както и преместванията на същия пръст (*Изкуството да се свири...*, стр. 66 – *Мушичката /Le Moucheron/*, т. 15).

Тази глава може да се илюстрира чрез споменаване на два courants/обичайни контра-примери:

- „крилата на гълъба”, както Катя Лабек (Katia Labèque⁹) описва техниката на един от професорите си;
- „позицията на органиста”: ръце опънати, тяло твърде отдалечено от клавиатурата...

II ПОЗИЦИЯ НА РЪЦЕТЕ И ПРЪСТИТЕ

Сен Ламбер: *„Основният недостатък на един учител е да не знае да постави ръцете на своите ученици” ... „недостатъкът лошо да използваш пръстите си е този, който се поправя най-трудно от всички”.*

Макар че Фр. Купрен не уточнява, то също е много важно за него, понеже: *„Грижливо вземам с мен ключа от инструмента, докато ме няма, за да не могат (малките ученици) да развалят в миг това, което грижливо съм изграждал в продължение на три четвърти час.” „Трябва да се започне да се преподава таблатура на децата едва когато имат в ръцете си определен брой пиеси. Почти невъзможно е, гледайки книгата си, пръстите им да не се объркат и сгърчат”*

Сен Ламбер: *благоразположението се състои в това „да държиш ръцете си прави върху клавиатурата, ще рече нито навътре, нито навън. Пръстите извити и всичките подредени на едно и също ниво, взето според дължината на палеца”.*

⁸ Liaison може да означава и легато, и лигатура. Вж. и Музикален терминологичен речник, съст. Св. Четриков, второ издание, Музика, София, 1979, стр. 416, втора колона, 7-и термин отгоре, бел. Я. К.

⁹ Французойките сестри Labèque, Katia (1950) и Marielle (1952), международно известни като пиано дуо. http://en.wikipedia.org/wiki/Katia_and_Marielle_Lab%C3%A8que

Рамо: „Ръката трябва да е хоризонтално на клавиатурата, което се разпознава по ставите, свързващи я с пръстите, и тогава трябва да я вдигнеш малко от страна на (малкия пръст) с просто движение на китката, без тя да губи нищо от гъвкавостта си.” „Първият и петият пръсти са на ръба на клавишите... и по тях пръсти се окръглят естествено”.

„Всеки пръст трябва да може да се движи самостоятелно и независимо от другите”
„Движението на пръстите се прави от основата им, ще рече от ставата, която ги свързва с ръката и никъде другаде, движението на ръката се прави от ставата на китката и това на предмишницата, стига то да е необходимо, се прави от лакетната става.”¹⁰

Видяхме това в пасажите на текста, отнасящи се до китката, че тя не е неподвижна: осигурява движението на ръката.

„Ръката се държи като мъртва, така да се каже, и служи само за да поддържа пръстите, които са свързани с нея”: фундаментално описание.

„По-голямо движение трябва да се прави само когато малкото е недостатъчно”: тази фраза може да служи за обща философия.

Рамо не уточнява дали китката трябва да е под ъгъл, нито какъв да би бил той. Ако е съгласен със съвременниците си, лактите, китките и „големите възли на пръстите” „на ниво” предполагат „изправен” палец, иначе дланта се окръгля.

Още няколко цитирания по този повод:

Рамо: „Способността да вървиш или да тичаш идва от гъвкавостта на пресеца, тази при свиренето (букв. докосването, Я. К.) на клавесина зависи от гъвкавостта на пръстите в тяхната основа.”

„Пръстите трябва да падат върху клавишите, а не да ги удрят, трябва още да протичат, така да се каже, от един на друг, следвайки се”

„Съблюдавайте, щото пръстът, който отпуска клавиша, да остава толкова близо до него, че да изглежда, сякаш го докосва.”

¹⁰ Отново става ясно, че лактите и предраменните части на ръцете не (трябва да) участват в свиренето, те трябва да са „залепени” за тялото, което също не (трябва да) участва в свиренето – за разлика от свиренето на пиано и особено на голям роял. Бел. Я. К.

Сен Ламбер: „Свирейки, не вдигайте пръстите много високо и не натискайте много силно клавишите.”

Фр. Купрен: „Мекотата на тушето зависи още и от държането на пръстите възможно най-близо до клавишите.”

Контра примерът тук би могло да бъде това, което познаваме от техниката на Ванда Ландовска, чрез многобройните ѝ фотографии и... фразирането ѝ.



Налага се една органоложка бележка: тази техника изисква МНОГО лека клавиатура¹¹.

¹¹ А клавиатурата на чембалото на В. Ландовска не е толкова лека. Тогава фирмата Pleyel, която конструира и в 1927 изработва чембало за В. Ландовска (поради интереса ѝ към клавесинния репертоар и възраждането на свиренето на клавесин), се стреми да създаде инструмент, който като клавиатура и двигателност да е колкото се може по-близо до тези на рояла, с идеята и да се улесни достъпът на

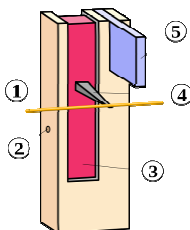
Фр. Купрен: „Отначало, в ранната младост, трябва да се работи само на спинет или само с една клавиатура на клавесина, и в двата случая „оперена”¹² много слабо... Ако се остави едно дете да свири на две клавиатури¹³, ще се наложи да си претоварва малките ръчички, за да накара клавишите да говорят, и отам идват лошо поставените ръце и твърдостта на свиренето.”

„Трябва най-вече да се отнасяш много деликатно с клавиатурите; и винаги да имаш добре „оперен” инструмент. Разбирам обаче, че има хора, за които това би било безразлично, тъй като свирят еднакво лошо върху който и да било инструмент.”

Рамо: за начинаещите „клавиатурата, върху която се упражняват, да не бъде много мека”, но той описва развитие, което впоследствие позволява да придобиеш сила и „да

пианистите до този инструмент и репертоар, изпълняван на него. Освен това, редица композитори създават произведения специално за Ванда Ландовска, а и за други изпълнители на този тип инструменти. Основният му недостатък е бедният звук, защото силно опънатите и многобройни струни натискат прекомерно резонаторната дъска, ограничавайки в крайна сметка богатството на звука ѝ. Една от основните причини клавесинистите да се обърнат категорично към идеята за възстановяване на съществуващи стари инструменти и/или пресъздаване на техни „реплики”, които, макар и с по-малки технически възможности, имат много по-богат звук, а и в по-голяма степен наподобяват звученето на инструментите от онези епоха. Съвсем не на последно място е и идеята за търсене и постигане на „автентичност” на интерпретациите, максимално предпоставена от стари или стар тип инструменти. Това, че истинска автентичност не може да се постигне, защото времето, манталитетът и пр. са съвременните, оставям настрана, но изрично отбелязвам. Дори ще спомена и идеята, че подобно „търсене на автентичност” може да се осмисли *par excellence* като ... постмодернистки авангардизъм. Чувствам се длъжен да уточня, че В. Ландовска, която се обръща към клавесина още в годините 1912-19 в Берлин, обикаля музеи и други институции в Европа, издирвайки стари клавесини, създавайки собствена колекция от такива.

¹² И тук ще си позволя да изясня, комуто би било нужно. Букв. „emplumés”, от *plume*, перо, на френски език. Припомням механиката на клавесина: върху клавиша, в неговия край, се опират (без да са свързани с него, просто лежат върху него) тъй наречените на френски език „*sautereaux*”, букв. „скачачи”, от глагола „*sauter*”, „скачам” (същата част се нарича на немски език „*springer*”, а на английски „*jack*”). Ще обясня, прилагайки и илюстрация (вж. по-долу). В горния край на „скачача” има прорез, в който е вкарано подвижно „езиче” („3”, лагериращо с ос „2”), на което е перото („4”; то е под струната „1”; над нея е заглушаващата възглавничка „5”, която лежи върху струната). В зависимост от птицата, големината на, начина на подрязване и степента на издаденост (а тя се регулира чрез винт), се получава малко или повече различен като характеристика звук (сила на атаката, сила и продължителност на звученето и отзвучаването, тембър). „Перото” може да се прави и от гъон, както и от синтетични материи в наше време. Нарича се още *плектрум*, а на френски – много често и „*bec*” [бек], букв. „човка”. Ето и една илюстрация, за онагледяване:



http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clavecin_sautereau.svg

¹³ На такива (по-големи) инструменти, освен че струните са по-дълги, има възможност да се копулират по 2 и повече регистри, т.е. едновременно да дръпваш 2 или 3 струни, което изисква много повече усилие, бел. Я. К.

натискаш най-твърдите клавиши”. Не познаваме неговите граници, но той настоява върху факта, че ръката трябва винаги да остава лека: *„не натискайте никога клавиша с вашите пръсти чрез силата на вашата ръка”¹⁴*, нека бъде обратното, вашата ръка, *повдигайки пръстите, ще направи тушето им по-леко, от което произтичат големи последиствия.”*

Можем да се върнем към Жан Дьони: „Трябва добре да се внимава да не се натискат клавишите нито силно, нито стегнато: тъй като който и да бил, ако е стегнат или с прекалена сила в ръцете или в тялото си, никога няма да свири (букв. докосва) добре”, отнася се именно до отпускане на цялото тяло.

Рамо: *„Препоръчваната мекота трябва да се разпростира върху всички части на тялото: изместено вцепенено бедро, стегнати към тялото лакти, които се разперват, отиват напред или се връщат, гримаса, накрая и най-малкото стягане, всичко това възпрепятства успеха на грижите, които се полагат, за постигане на съвършенството, което търсим.”*

III ПРЪСТОВКИТЕ

Фр. Купрен: *„начинът на пръстоване подпомага много доброто свирене ... от тези примери би могло да се извлекат полезни заключения за други случаи.”* Тъкмо това трябва да правим, ако искаме да свирим Фр. Купрен, опитвайки се да възстановим неговата логика на пръстоване.

Включих Рамо в това експозе, за да покажа, че въпреки факта, че той използва пръстовка, която облагодиятства впоследствие едно много по-пространно поведение, той остава много възискателен за отпускането. Но ако сме го видели като цяло в съгласие със съвременниците си по отношение на изискваната голяма гъвкавост, то се отклонява напълно по въпроса за пръстовките, тъй като говори само за „модерната”¹⁵

¹⁴ И тук ще отбележа: обратно на нужното (много често) при свиренето на пиано, Я. К.

¹⁵ Използваща „подпъхването” на палеца, иначе казано прехвърлянето, превъртането на ръката над/около палеца, бел. Я. К.

пръстовка: „За да продължим по-широко постѣпенно последование от това от този урок (гама от 5 ноти), трябва да свикнем да подпъхваме 1-ия пръст под другия пръст, който желаем, и да прехвърляме някой от другите пръсти над 1-ия. Този маниер е превъзходен”.

Два реда за една революция, която става почти в същото време в Германия с Й. С. Бах и в Италия/Испания с Д. Скарлати. **Преминаването на палеца, което, както изглежда, е било ползвано много рано в Испания, е било почти изчезнало във всички европейски школи, изключая при възходящите гами в лявата ръка**¹⁶.

Що се отнася до Сен-Ламбер и Фр. Купрен, ситуацията е различна.

(Тема на друго едно изследване ще бъде да покажем как двете практики са съществували съвместно. Преминаването на палеца не е забранявало задължително кръстосването на пръстите. Тази промяна, както и при много други музикални практики, не се е случила от днес за утре, нито навсякъде по едно и също време.)

По откривателски начин, Сен Ламбер започва да обяснява пръстовките чрез акорди, а Фр. Купрен чрез украшения...

Да започнем чрез **постѣпенните пасаж** (**passages conjoints** – "roulemens", рулманите на Рамо).

Сен Ламбер дава прост пример за двете ръце възходящо и низходящо (Принципите..., стр. 42¹⁷).

¹⁶ Много важна информация! Болдирането мое, Я. К.

¹⁷ В българското издание стр. 53, вж. „Принципите на клавесина” на дьо Сен Ламбер (Париж, 1702), както и в пълния и обширно аотиран превод на този трактат. Вж. Дьо Сен Ламбер: Принципите на клавесина (Париж, 1702), Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти (Париж, 1707), аотирани преводи Я. Конов, Конов, Я.: Първият трактат по клавесин – "Принципите на клавесина", Дьо Сен Ламбер, Париж, 1702 – дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен доктор (София, 1997), София, Музикално общество "Васил Стефанов", 1998.

Ето и превод на някои най-често срещани във факсимилетата думи: main – ръка, droite – дясна, gauche – лява, pour – за, grande – голяма, petite – малка, nom – име, figure – фигура, цифра, expression – израз, en montant – възходящо, en descendant – низходящо, lier – свързвам, doigt – пръст, même – същ, съща, conjoint – съседен, degré – степен, reprise – повторение, dans – в(ъв), page – страница, ...



Това е основната логика.



Фр. Купрен ги дава само за дясната ръка, отначало в прост вариант без алтерация. Това е вариантът на Сен-Ламбер. Същата пръстовка може да се приложи и при клавишите за алтерации¹⁸ (*Изкуството да се свири/докосва...*, стр. 50, последния ред – *Les Ondes*, т. 51), но той дава един друг „по-удобен начин за диезираниите и бемолизирани тонове” 1234 2345. Усложнява се веднага.

В бележките си в края на своята книга, Сен Ламбер добавя следното разсъждение: „Когато трябва да се направи диминуция с дясната ръка, ако нотите вървят все низходящо, обичайното е да се използват само вторият и третият пръст, редувайки се ... но ще добавя ... че палецът и вторият пръст биха подходжали по-добре в този

¹⁸ Рефлекторно си казах, превеждайки, „черните” клавиши, но миг по-късно доуточнявам (и тук), че много често в онази епоха малките клавиши са били бели, а големите – тези за основните степени – черни. Бел. Я. К.

вид пасаж ... същото основание, което имаме за употребата на палеца при възходящите диминуции с лявата ръка, трябва да е определящо и при употребата му в низходящите диминуции с дясната ръка.” Но той не дава тази пръстовка в основния си текст. Тази бележка е като един авангарден съвет и впрочем се отнася само до палеца и 2-ия пръст.

Пръстовки на акорди

Pour la main droite.

Pour les grandes mains. Pour les petites mains.

ou

Pour les grandes mains. Pour les petites mains.

Pour les grandes & les petites mains.

Quand il y a une feinte; c'est-à-dire un Dièze ou un Bémol, à la Note haute de quelques Accords de la main gauche, & à la Note basse de quelques autres de la main droite, cela en change la position des doigts.

EXEMPLE.

Main gauche, grande ou petite.

Main gauche, grande ou petite.

19

Дадени са от Сен Ламбер. Той избягва колкото се може употребата на палеца в дясната ръка „освен при малките ръце”. Мерси!

¹⁹ За големите & за малките ръце.

Когато има алтерация; т.е. Диез или Бемол, в горната Нота на някои Акорди в лявата ръка, & в долната Нота на някои други в дясната ръка, това променя позицията на пръстите.

Такива ще са и пръстовките на Фр. Купрен в неговите примери.

Пръстовки на орнаменти

Сен Ламбер: „Пръстите, които се използват за трамблеманите (трилерите) са за дясната ръка третият и вторият или четвъртият и третият²⁰ и за лявата ръка първият и вторият или вторият и третият.”

Същото е и при Фр. Купрен: „Най-използваните трамблемани в дясната ръка се правят с 3-ия пръст с втория и с 4-ия пръст с 3-ия. Тези в лявата ръка се правят с първия пръст с втория и с 2-ия с 3-ия”. Но Купрен си служи най-вече с трамблемана 4 3 в многобройни случаи (Изкуството да се свири/докосва..., стр. 31, в частност края.)



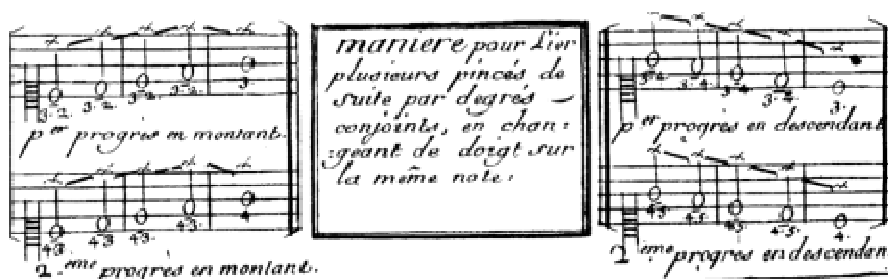
При Сен-Ламбер и Фр. Купрен откриваме насърчение да се работят трилерите също и с другите пръсти, винаги подразбиращо се съседни пръсти, но само в изключителни случаи. Никаква следа от употреба на два несъседни пръсти (1 3 – 5 3)²¹.

Жан Дьони: „Когато започвах да уча, Учителите изказваха максимата, че никога не се свири с палеца на дясната ръка.” Без съмнение, това бе разпространено становище. Франсоа Купрен е трябвало също да учи и преподава по този начин. Избягва колкото се може повече палеца в дясната ръка и ръката му се намира впрочем в позиция, която по-скоро облагодетелства 43.

²⁰ Не и 2-1 или 3-1, бел. Я. К.

²¹ Нещо изключително удобно!, Я. К.

Що се отнася до Рамо, ако той е новатор за преминаванията на палеца, Купрен отдава голямо значение на сменянето на пръсти, което представя като новост и твърде много употребява: „2 цифри върху една и съща нота отбелязват смяната на един пръст с друг.” „Практиката ще ни научи колко подмяната на един пръст с друг върху една и съща нота ще бъде удобно и каква свързаност дава на свиренето.”



Изкуството да се свири на (докосва) клавесин, стр. 19: „начинът да се свързват няколко последователни пенсе/мордента по съседни степени, сменяйки пръста върху същата нота.” Тези смени са толкова многобройни, че понякога ни изглеждат дори безполезни (Четвърти Прелюд, т. 14). Шокира тази свръхупотреба на замени, в сравнение с пръстовките на музикантите от обкръжението на Й. С. Бах, които почти не ги ползват.

Фр. Купрен дава много примери в Изкуството да се свири на (докосва) клавесин, но неговата пръстовка е трудно да бъде обобщена и не представя никаква систематика²².

Както видяхме, възходящо той използва кръстосването (прехвърлянето) на 3-ия пръст над 4-ия, и низходящо над 2-ия.

По изключение, могат да се намерят

- 4-ият след 2-ия или обратно

Пример на пръстовка в ла мажор,

И в *Мушицата (Le Moucheron)*, тактове 15 и 20 (1-ият е погрешен)

- палци на клавиши за алтерации – (*Изкуството да се свири/докосва...*, стр. 67 – *L'Ausoniène*, такт 22)

²² Болдирането мое, Я. К.



- преминавания (подпъхвания) на палеца 1 3 в лявата ръка възходящо
(Изкуството да се свири/докосва..., стр. 71 – *L'Atalante* такт. 43)

- във вътрешен глас 2-ри пръст, който преминава над палеца в дясната ръка (Изкуството да се свири/докосва ... *Четвърти Прелюд*, такт. 17)



- преминаване (подпъхване) на палеца низходящо в лявата ръка
(Изкуството да се свири/докосва ... *Четвърти Прелюд* тактове 7 и 13, 14)



● плъзването на един и същи пръст от алтерована нота (малък клавиш) на естествена нота (голям клавиш) като пръстовка с лиезон/легато??? (*Изкуството да се свири/докосва ... Втори Прелюд, такт 13*).

Основната логика остава пръстовката на Сен Ламбер, ограничената употреба на палеца в дясната ръка, което обуславя известно отвесно положение²³/равновесие на ръката, и много често ползване на замени (понякога дори прекалено често).

Свързано – не свързано²⁴

Това е важен въпрос: дали проучването на пръстовките от епохата на Франсоа Купрен дава отговор на въпроса за свързването на нотите помежду им, и за свиренето изобщо? Дали една пръстовка определя артикулацията? Да и не.

²³ Думата *équilibre* има и 2-те тези значения. Отвесно положение? – поради принципната неупотреба в дясната ръка на палеца, се предпочита работата с двойки пръсти и прехвърлянията на пръсти над други пръсти, което изисква издигната ръка... За това ли става дума? Бел. Я. К.

²⁴ Легато – нон легато, Я. К.

Да: ако един и същи пръст свири последователно две различни ноти, ако не става дума за плъзване от алтерована нота (малък клавиш) към естествена нота (голям клавиш) (*Изкуството да се свири/докосва...* стр. 67 – *L'Ausonière*, такт 3; *Изкуството да се свири/докосва...* – *L'Amazone*, такт 3; *Пети Прелюд* – такт 20) и много други подобни места.

В случая на пасаж с кръстосване на 2-ия над 4-ия: *Le Moucheron* (*Мушицата*), такт 20 (във второто време на третия такт в този откъс, бел. Я. К.):



В случая на пръстовки, които позволяват лиезон (свързване, легато), можем винаги да изберем да не свързваме, както е обичайно да се процедира с „модерните“ пръстовки.

Не: Обичайната пръстовка с кръстосване (прехвърляне) на пръсти не звучи свързано по двойки, освен ако не го предпочиташ:

(*Втори Прелюд*, тактове 15, 16; *Четвърти Прелюд*, такт 22, etc. ...). Над тези пасажима написан лиезон.

Може да се каже, че има пръстовки, които съдържат артикулацията в себе си, и други, които предоставят възможност за избор.

В полза на свързаното свирене:

Французите говорят само за лиезони:

Рамо: „да осигуриш на тушето (докосването, свиренето) цялата свързаност, която би могла да се осъществи.”

Фр. Купрен: „В това, което се изпълнява, трябва да се запази свършено свързване.”

Дефиниция на Рамо: „От пръста, с който сме започнали, преминаваме на съседния му, и така от един на друг; съблюдавайки щото този, който току-що е натиснал един клавиш, да го пусне в същия миг, в който съседният му пръст натиска друг клавиш: понеже вдигането на един пръст и натискането с друг трябва да стават в един и същи миг.”

Фр. Купрен обича да повтаря една и съща нота, сменяйки пръст, за едно пор дьо вуа (port de voix²⁵, портаменто), стр. 20, обяснения стр. 21. Модерният начин на свирене на пор дьо вуа, сменяйки пръста върху повтаряната нота, дава „повече лиезон” (по-голяма свързаност), отколкото старият начин да се повтаря нотата със същия пръст.

Намираме също примери на surlegato и на tenue (задържане):

NOMS et figures des agrements	NOMS et expressions des agrements	une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'on les touche.	
Port de voix	Port de voix	Exemple	Expression
Coulez	Coulez		



26

²⁵ Вж. бел. 60 в превода ми на български език на студията „Исторически преглед на старите пръстовки” на Доминик Феран, качен в Научния електронен архив на НБУ, бел. Я. К.

²⁶ Превод на текстовете над нотациите в примера: „ИМЕНА и знаци на украшенията. ИМЕНА и изразявания (начини на изпълнение) на украшенията. Лиезон, който обхваща няколко ноти, отбелязва, че трябва всичките да ги задържаме, от началото до края на лиезона, докато ги изсвирваме.”

Пример на пор дьо вуа от таблицата на украшенията на Рамо, където разрешението се свири без да се вдига аподжатурата²⁷, без съмнение обща практика за всички клавесинисти, била тя и не навсякъде обяснена.

Сен Ламбер, като Рамо, пише по повод на написаните над хармоничните формули лиезони: „Свирият се всички ноти, които лиезонът обхваща ... всички тези ноти се задържат, след като са били натиснати, макар и времетрайността им да е изтекла и се освобождават едва когато стане време да се пусне последната нота.” При формула от постепенни ноти, се задържат само първата и последната. И в този случай може да се мисли, че това е широко споделяна практика, която запазва хармониите и осигурява звученето на инструмента.

Фр. Купрен, в *La Milordine*, избягва палеца и позволява лиезон с цената на смяна на пръста, която изисква, както казва той, „сръчност” (*Изкуството да се свири/докосва...*, стр. 46). Впрочем, трябва ли всичко да се свързва?

В полза на свиренето деташе (détaché, отделено):

Няколко примера противоречат на идеята, че би трябвало всичко да се свири свързано. Фр. Купрен говори за аспирацията²⁸ и за суспенсията на стр. 16 и 18 от *Изкуството да се свири на / докосва клавесинът*²⁹, и дори със същия пръст, на стр. 50 – *Les Ondes* такт 32.

²⁷ Терминът *arroggiature* може да означава както „форшлаг”, така и „силен чужд тон”, в аспекта на хармонията, бел. Я. К.

²⁸ За Аспирацията вж. стр. 69-70 в Дьо Сен Ламбер: *Принципите на клавесина* (Париж, 1702), *Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти* (Париж, 1707), анотирани преводи Я. Конов, Конов, Я.: *Първият трактат по клавесин – "Принципите на клавесина"*, Дьо Сен Ламбер, Париж, 1702 – дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен доктор (София, 1997), София, Музикално общество "Васил Стефанов", 1998.

²⁹ А преди това вече ги е поднесъл, обяснил и илюстрирал на публиката в таблицата на украшенията, която разполага в края на първия том от пиесите му за клавесин, издаден в 1713. Преди години се заинтересувах от епохата, творчеството и живота на Купрен. Подбрах си пиеси за клавирен рецитал само с негова музика. Щудирах всичките му творби за клавесин (по различни издания, които си осигурих, вкл. и факсимилета на оригиналните), както и техни изпълнения от различни клавесинисти и пианисти. Прилагам тук оригиналните (от 1713) примери на Купрен за „аспирацията” и „суспенсията”, бел. Я. К.:

„Деликатното въздействие, което предлагам, се обуславя от прекъсването и закъсняването на звуците, направено уместно.” Изразителността на клавесина би могла да се дефинира като разумно вариране на продължителността на звуците³⁰. В това отношение тези украшения са изключително добър пример.

У Купрен има много примери за свързвания на групи от ноти, както в *Изкуството да се свири на /докосва клавесинът*, които предполагат, ако не и изисква разделянето на тези групи от обкръжаващите ги ноти. *Изкуството да се свири/докосва...*, стр. 32 и 33, „последования от терци”, „последования от кварта”, etc. ...



³⁰ Бих добавил: и майсторски „неравномерното” им и гъвкаво разполагане във времето при протичането, изпълняването на музиката. Накратко – „агогиката”, Я. К.

Фр. Купрен е бил изключително прецизен в нотирането си. Има случаи, в които една и съща фигура е свързана (легато), после несвързана (нонлегато), може да се предположи, че във втория случай той би искал да бъде деташе.

С тази хипотеза трябва да се работи много предпазливо, понеже очевидно не може да се свири деташе всичко, което не е нотирано като свързано.

Относно пръстовките, които обуславят „естествено” деташе, в някои случаи това не са толкова значими ноти, че да би могло да се помисли, че, понеже всичко наоколо е в най-голяма степен легато, трябва внезапно да изсвиirim деташе единствено и само тези ноти, нещо което на клавесина би им придало (ненужно, Я. К.) голям релеф (*L'Amazone* такт. 2)³¹.

³¹ За добиване на пълна яснота по казаното, прилагам началото на пиесата, из Втория том пиеси за клавесин, Париж, 1717, Десета „ordre” (поредица), както и въпросните указания за пръстовка от „Изкуството да се свири на /докосва клавесинът”, стр. 70, Я. К.:



По-общо може да се забележи, че другите инструменти, най-вече бароковите, не свързват всичките ноти от фразите си. Певците имат текстове със съгласни, които трябва особено да се подчертават във френската песен, флейтистите имат артикулиращи съгласни. Клавесинът не е инструмент изключение, който трябва или всичко да свири свързано, или всичко деташе. Да изберем това, което искаме да изсвирим свързано, и как, или деташе, и как, е много значима страна на интерпретацията, и се изработва на съвсем малки мотиви. Не става дума за една двойствена система: или свързано, или деташе. Между пикираното (острото) и задържаното, има безкрай възможности. В трактатите няма рецепти за това.

Относно факта, че френските текстове говорят само за лиезон, от страна на привържениците на подчертаното деташе е могло да се чуят две реакции:

- „нашите клавесинисти казват „свързано”, но това не означава наистина „свързано”. Можем да противопоставим: дефиницията на Рамо „*пръстите трябва, така да се каже, да протичат от един на друг*”; пръстовките, които дават възможността да се свързва (свири легато); безбройните замени на пръсти на Фр. Купрен.
- всички свирели толкова деташе (нонлегато), че трябвало да се настоява за свързано (легато) свирене. Възможно е.

Какъв е смисълът да се работи върху техниката и пръстовките на Сен Ламбер, Франсоа Купрен и Рамо?

Преди всичко, лекотата, постигана чрез различно равновесие на ръката върху клавиатурата. Най-общо казано, звукът става различен. Има пръстовки, които



„Същото нещо в 9-ото петолиние на същата страница, в същата пиеса.”

Понеже тук съм възпроизвел не цялата страница, а само частта от нея, съдържаща „Амазонката”, пояснявам – става дума за началото на репризата, в третата аколада из пиесата, Я. К.

позволяват един или друг избор, но никога този свиренето да бъде прекалено тежко или с прекалено голям натиск.

Общият подход към инструмента е различен, както би могло да бъде при виолончелист, който свири без опора, или при цигулар, който не придържа цигулката с брадичката си.

Няколко бележки върху *Втория Прелюд*:

Такт 5 – подмяната на пръст върху нотата ми в дясната ръка се прави само за да се облагоденятства положението на ръката и да се избегне палецът върху тона до.

Такт 9 – подмяната на пръст върху долното фа е 3-5 (цифрата „1” е грешка).

Такт 13 – третият пръст се плъзва от до диез на ре: това е пръстовка за лиезон (легато), препоръчвана още от К. Ф. Е. Бах. Впрочем, намира се под лиезон.

Такт 15 – пръстовката 43 – 32 в дясната ръка облагоденятства лиезоните по двойки.

Преместването на пръст, необходимо за да се изсвири големият акорд в началото на второто време, предполага придружаващо движение с китката и много висока позиция. По-нататък има лиезон над бързите ноти, свирени с редуването 3, 2 обичайно.

Такт 16 – пръстовката без съмнение е същата като тази в такт 15 в подобната формула.

Пръстовката в началото и при идването на бързия гамовиден пасаж в лявата ръка предполага редуването 3, 4, придружено с движение на китката и може би с по-модерната идея за разпределяне на теглото на ръката, която не е обект на това изложение.

Такт 18 – пръстовката предполага едно кратко пор дьо воа.

Върху *Мушицата (Le Moucheron)*

Такт 15 – Пръстовката дава интересни артикулации и изместени по отношение на фразирането на по 3 осмини, както би могло да се помисли³². Може би съвсем естествено избягва кръстосването 4, 3 върху фа диез – сол. При темпото,

³² Дали наистина би трябвало да се мисли за „изместено” артикулиране? Защото първата осмина в такта е всъщност финална за предишната фраза, от което естествено следват поредици от по 3 осмини – движение и протичане присъщо, според мен, за голяма част от пиесата, започващо още в първия ѝ такт. Всъщност, тройките (протичанията от по 3 осмини) винаги се очертават, но в едните случаи групиранията започват от първата от трите ноти, а в другите – водят към нея. Бел. Я. К.

предопределено от означението *Légèrement* (*Леко, пъргаво, подвижно*), тези артикулации ще бъдат от само себе си слабо доловими.

Такт 10 (9, Я. К.) – При еднородната формула в първата част Фр. Купрен не предлага тази пръстовка. Няма проблем с алтерованите тонове (малките клавиши) в средата на кръстосванията на пръсти. Предлагам да се пръстова такт 10, запазвайки скока с 2-ия пръст на първото време и след това с обичайните редувания 34, 34. Артикулацията от по три ноти ще се чува (малко), и ще подчертае различната пръстовка от втората част.

Тактове 13 и 19: Лиезонът на по три над осмините, въпреки вече предложените в другите места пръстовки, определящи прозвучаване на по три ноти, означава сигурно, както го иска Сен Ламбер, че трябва да задържахме първата нота до третата.

Такт 20 – Същата пръстовка, която кара да кръстосаш 2-ия пръст над 4-ия, избягва кръстосването на 4-ия над 3-ия върху ми бемол – фа.